

**LE FILM NOIR FRANÇAIS FACE AUX
BOULEVERSEMENTS DE LA FRANCE
D'APRÈS-GUERRE (1946-1960)**

Thomas Pillard

París

Editions Joseph K., 2014

349 páginas

19,80 €

DOI: <http://dx.doi.org/10.15366/secuencias2016.42>



Desde la llegada a Francia de la *Nouvelle vague* y a raíz del asentamiento de una tradición crítica todavía muy influyente, volcada en la calidad artística de sus películas, la historia del cine en el país galo se ha encauzado hacia el estudio de esas dinámicas director-autor que han hecho que se orille el interés por los géneros cinematográficos y sus ingredientes más populares. Es singular cómo un género tan prolífico y vinculado a la identidad francesa como el *polar*, dotado de una continuidad productiva desde los tiempos de Victorin Jasset o Louis Feuillade, haya generado tan poca bibliografía, más allá de la dedicada en exclusiva a sus figuras más insignes, en especial la centrada en Jean Pierre Melville o Claude Chabrol, o a movimientos concretos relacionados, como el realismo poético, que nutre y se alimenta a su vez del policíaco. Contamos con notorias excepciones, como la representada por François Guerif a

inicios de los años ochenta, que en *Le cinéma policier Français* (París, Henri Veyrier, 1983) dedicó una monografía al género, intentando plantear un análisis histórico y colectivo del universo criminal en el cine francés, por otra parte supeditado a la evolución de la novela policiaca francesa. Esta dependencia literaria de la novela es además un factor que ha coartado en exceso la visión del *polar* como género cinematográfico y hoy en día el término sigue siendo indisociable de una tendencia novelística. Desde entonces, pocas más y poco extensas han sido las voces en Francia que han prestado atención a un fenómeno de tanta envergadura. Sin embargo, sí se han sucedido las publicaciones en la dirección opuesta, la que se interesa por la representación del crimen en el ámbito americano, una obsesión que precisamente se ha considerado como definitoria del propio cine policiaco francés y que se observa también en sus historiadores. Borde y Chaumeton, dando nombre al *noir*, pero también autores como Michel Ciment o Delphine Letort, por citar solo algunos nombres, han abanderado el estudio de las imágenes criminales procedentes de Estados Unidos.

En este escenario, el libro realizado por Thomas Pillard, consagrado al cine negro francés posterior a la Segunda Guerra Mundial, se recibe con una justificada expectación, tanto por el vacío que viene a cubrir en la historiografía francesa como por la metodología empleada en su trabajo. Pillard se ha alineado con el empuje que viven los *Cultural Studies* anglosajones, a pesar de la escasa penetración que esta tendencia atesora en Francia. En origen una tesis doctoral, de donde deriva la estructura que ha mantenido el libro y que evidencia una prolija tarea de investigación, la obra viene respaldada en su prólogo por Ginette Vincendeau, una de las figuras francófonas más activas en el análisis del cine francés desde una perspectiva cultural, en especial en lo relacionado con los *Star Studies*. No es de extrañar, por tanto, que el autor haya abrazado sin ambages las teorías de los *Cultural Studies* y que

se haya apoyado reiteradamente en las interpretaciones tanto de Vicendeau como de sus otras escasas pero destacadas impulsoras en Francia. La referencialidad a los estudios de Vincendeau o de Geneviève Sellier, cuya obra en clave *gender* coescrita con Noël Burch (*La drôle de guerre des sexes du cinéma Français: 1930-1956* [París, Nathan, 1997]) tiene un protagonismo central en este libro, es un factor que caracteriza el trabajo de Pillard de principio a fin. El autor muestra así a las claras la afiliación a partir de la cual aborda su objeto de estudio, un cine popular y en buena parte resucitado, perteneciente a una década y media que ha sufrido una prolongada invisibilidad.

Si bien el título hace referencia al género del *noir*, en la práctica, la obra de Pillard abarca distintos subgéneros en la órbita del *polar* que van desde el cine de gánsters hasta el thriller paródico. El autor, sin entrar de lleno en un debate terminológico sobre la categorización del género que sigue siendo muy controvertido, sí que parte de un concepto de cine negro entendido en esencia como una forma transnacional. Este supuesto, clave en el germen del estudio de Pillard, le permite conciliar la preocupación continua de los historiadores franceses por las formas del *noir* de Hollywood al mismo tiempo que reivindica la especificidad de un cine negro propio, con una identidad manifiesta, expuesto también a distintos modos de mestizaje, que el autor prefiere calificar de «transferencias culturales» (p. 16). El resultado es, en suma, la elaboración de un corpus filmico heterogéneo que el autor divide en tres subgéneros, aunque atravesados por los mismos cuestionamientos teóricos y dilemas identitarios: el realismo negro, la *serie noire* «para reír» y las películas de gánsters.

En su capítulo inicial, el llamado realismo negro se entronca con una preocupación latente en la historia del cine francés: las formas de persistencia del realismo. En especial, se ha mirado a menudo al realismo poético para establecer lazos de continuidad y conformar rasgos fuertes de identidad con los que definir a las películas fran-

cesas. El autor no niega unos nexos nostálgicos con el realismo poético anterior, pero los relativiza, desvinculándose de él progresivamente en un proceso que sustituye el fatalismo poético por uno sórdido y cínico. Personificado por el actor Bertrand Blier, antítesis conformista del insatisfecho Gabin de los años treinta, este ciclo, que se caracterizaría por un escaso éxito de público, removería un presente difícil de afrontar por la Francia del momento.

El surgimiento de la *serie noire* cinematográfica a partir de las adaptaciones realizadas desde principios de los años cincuenta distinguiría a los otros dos bloques presentes en el libro, uno en su vertiente más paródica y otro más seria. El primero, Pillard prefiere calificarlo de «pastiche» (p. 126) por la ambivalencia equidistante entre el homenaje a las convenciones de Hollywood y su reemplazo con fines cómicos. Tres son los actores que encarnan el modelo: Raymond Rouleau, Eddie Constantine y Fernandel. Sus personajes se insertan en historias en las que dominan el humor, la acción y el exotismo. Son relatos sujetos a innumerables juegos metafílmicos que escenifican el proceso de renegociación de la tradición cómica francesa con la modernización que implica el «*American way of life*». Esta parte tal vez sea la más problemática en cuanto a su configuración y encaje junto a las otras dos. A pesar de los esfuerzos de Pillard por anclar el subgénero en los márgenes de una especificidad francesa bajo el influjo del *noir* americano, existen elementos de transversalidad que complican la tarea. Las concomitancias con el ascendente cine de espías, un fenómeno de gran calado transnacional, unido a la fuerza internacional de estrellas como Fernandel y sobre todo Constantine, revelan una dimensión mucho mayor que abre muchas aristas difíciles de vertebrar, por más que el *noir* «para reír» responda a una coherente lógica industrial.

El último de los subgéneros y el que probablemente ofrezca una aproximación más completa es el de las películas de gánsters, que

debuta con *No tocar la pasta (Touchet pas au grisbi*, Jacques Becker, 1954); se compone de filmes más célebres asociados a grandes figuras del cine entre los que tienen cabida Jean-Pierre Melville o extranjeros como Jules Dassin, pero para los que el autor reclama una lectura menos estetizante y más volcada en el género. Pillard ubica esta serie en una triple encrucijada de referentes, el *noir* americano de los cuarenta y cincuenta, el filme de gánsters del Hollywood de los treinta y el *noir* francés previo a la guerra. El análisis permite entrever un objeto especialmente híbrido, en ocasiones esquizofrénico, sujeto a distintos juegos de oposiciones: el patriarca envejecido, generalmente personificado en Jean Gabin, frente a una juventud moderna desnortada, o el refugio tradicional del viejo «milieu» de Montmartre confrontado a un Montparnasse actual, escenario de una nueva delincuencia focalizada en las drogas.

Por diferenciados que nos parezcan los capítulos descritos, Pillard consigue una densa unidad teórica fruto de la utilización de varios principios que forman parte del debate sustancial sobre el cine francés. El más evidente es el de las relaciones con el modelo de Hollywood, una figura recurrente, connatural a la identidad de su cine, que el autor subraya desde sus primeras páginas y no abandona en ningún momento. Igualmente inseparable de la época referida en su estudio es la aportación de Pillard al debate sobre las consecuencias de la Ocupación, en el que con anterioridad se han implicado especialistas como Jean Pierre Jeancolas o Georges Sadoul. En una polémica que tiende, ora a observar una continuidad ideológica y estética con respecto al modelo previo a la Segunda Guerra Mundial, ora a defender una ruptura, Pillard se adhiere a la idea de un cisma traumático que afligiría al cine francés inmediatamente posterior. Lo hace con una mirada renovada, apoyándose ante todo en

un análisis de género en el que los roles masculino y femenino marcan diferencias fundamentales, no solo con respecto al realismo francés de los años treinta, sino también en comparación con los personajes simbólicos más característicos del *noir* americano. Pillard dibuja, de hecho, un paisaje reaccionario tanto en lo sexual como en lo político que rompe con la imagen liberadora que acostumbra a emanar del cine francés. También esta metodología se aplica al problema (común a otros países europeos) del enfrentamiento con los retos de la sociedad de consumo, otro de los tropos que recorre toda la filmografía mencionada, oponiendo en este caso una modernización en clave femenina a una tradición patriarcal.

La perspectiva que nos da el libro de Thomas Pillard tiene el doble mérito de cernir el quid de las cuestiones identitarias que vienen atenazando al cine francés desde hace décadas en un periodo poco conocido, al tiempo que abre la puerta a lecturas polifacéticas de carácter más global, rompiendo por el camino algunas ideas preconcebidas. No en vano sostiene la idea del *polar* como el género transnacional por excelencia. Aun reconociendo sus especificidades nacionales, sus preguntas resultan muy familiares e invitan a transferirlas y compararlas con otras expresiones de los cines criminales europeos, con los que comparte formas, fondos y la necesidad de una revisita. Pillard consigue asimismo desbrozar el panorama del *noir* y el policíaco en un periodo lleno de sombras, trascendiendo el simple juego de las influencias artísticas y ofreciendo originales conexiones con el pasado desde baremos diferentes. Su contribución termina en 1960, en el inicio de una década muy sensible para hablar de géneros cinematográficos, pero anticipa cuestiones de calado y abona el terreno para hacerlo en mejores condiciones.

Pablo Cepero